

## Comunicaciones

### Moda y nacionalismo en *Teresa de Rosa Chacel*

Gabriela Pozzi  
Grand Valley State University

#### Resumen

Rosa Chacel empieza su novela *Teresa* –biografía ficcionalizada de Teresa Mancha, la amante de Espronceda– evocando una de las pocas anécdotas que se conocen de ella, aparte del “Canto a Teresa”: el poeta y sus amigos ven, en un hotel parisino, un par de zapatos diminutos a la puerta de una habitación, y comentan que solo pueden pertenecer a una española. Ya desde el principio de la novela, entonces, se subraya la relación entre la identidad nacional de una mujer y la vestimenta que le cubre el cuerpo. De hecho, la ropa de Teresa funcionará por un lado para ensalzar su belleza española y ayudarla a triunfar en los salones parisinos, y por el otro la marcará como extranjera en Madrid al regresar del exilio. Teresa, producto del cruce entre la cultura española y la sofisticación extranjera, provoca recelo entre los burgueses madrileños que se mantienen a distancia y la aíslan. Al resistir la disciplina normalizadora –en términos foucaultianos–, su indumentaria es, de hecho, signo de su rebeldía moral y, al mismo tiempo, recuerdo del retraso cultural del país, y por ende, amenazadora del orden social.

**Palabras clave:** Chacel - Teresa - Nacionalismo - Moda - Identidad

Rosa Chacel escribe su novela, *Teresa*, la biografía novelada de Teresa Mancha, entre 1930 y 1936, pero no la publica hasta 1941 en Buenos Aires, donde pasará parte de su exilio. En la “Advertencia” que le añade a la novela en 1963, Chacel señala la semejanza entre las vicisitudes políticas y sociales de la España de la época romántica y las de un siglo más tarde. Varios críticos han examinado esta conexión; Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick (1992: 299), en particular, afirman que el mensaje de la novela tiene que ver con la necesidad de incluir a la mujer como sujeto central en el proyecto histórico de recrear la nación en ambas épocas. Lo que no se ha estudiado a fondo es la construcción de la identidad de Teresa, y el papel de la indumentaria y el cuerpo femenino en esta construcción frente al nacionalismo español. De hecho, la ropa de Teresa funciona por un lado para ensalzar su belleza española y ayudarla a triunfar en Londres y en París, y por el otro la marca como extranjera en Madrid al regresar del exilio –y es en esta parte de la novela que enfocará principalmente esta comunicación. Teresa, producto del cruce entre la cultura española y la sofisticación extranjera, provoca recelo entre los burgueses madrileños que se mantienen a distancia y la aíslan. Al resistir la disciplina normalizadora –en términos foucaultianos–, su atavío es, de hecho, signo de su rebeldía moral y, al mismo tiempo, recuerdo del retraso cultural del país, y por ende, amenazadora al orden social. Es, además, el único medio de expresión creativa que tiene la protagonista, y por ello una parte esencial de su identidad.

Como ha explicado Chacel (2007: 24), fue Ortega y Gasset quien le propuso la figura de Teresa Mancha para su colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX*. Al comenzar a investigar la biografía de Teresa, la escritora se encontró con un notable vacío. Aparte del “Canto a Teresa” de Espronceda –que en muchos aspectos habla más de él que de ella–, sobrevivía muy poca información. Chacel tomó algunas estrofas del poema, que interpretó de manera poco convencional, para entrever la personalidad fuerte de Teresa, el “bravío típicamente español” que le quiso dar a su personaje. De esta manera, la novela socava el



discurso patriarcal contenido en el texto esproncediano, como ha demostrado Sebastiaan Faber (1999: 51-52). La subversión del discurso masculinista afirma, además, el dictado de Foucault de que “donde hay poder, hay resistencia” (1990: 94).

Chacel emplea este mismo proceso al comenzar su novela, y a la vez subraya la relación entre la identidad nacional de la protagonista y la vestimenta que le cubre el cuerpo. En su "Advertencia" la escritora relata una de las pocas anécdotas que se conocen de Teresa: en un hotel parisino Espronceda y sus amigos ven un par de zapatos diminutos a la puerta de una habitación, y comentan que solo pueden pertenecer a una española. Es con este episodio que comienza la novela, sólo que se narra desde la perspectiva de Teresa, desde adentro de la habitación. El cambio de perspectiva marca, claro está la distinta posición que ocupa Teresa como sujeto en este texto en contraste con el protagonismo de Espronceda en la primera versión de la anécdota y en el poema.

Es en el exilio que Teresa, adolescente, empieza a ver la conexión entre su identidad y su indumentaria. Cuando le cuenta a Espronceda su vida anterior: "Teresa hablaba locamente de todas las cosas que habían despertado sus primeras ambiciones femeninas; todos aquellos perfumes, aquellas sedas y plumas, con sus colores y su suavidad, siempre habían tenido para ella un sentido claro. Eran como el dechado o el arquetipo de la belleza que ella debía tener algún día" (2007: 60). La moda, aquel campo tan "femenino" que por esto y por su relación con el cuerpo, resulta tan menospreciado como explica Joanne Entwistle (2000: 21), tiene, pues, un papel central en la construcción de la identidad de Teresa.

De regreso en España, esta identificación cobra un significado negativo. Espronceda se somete a los requisitos sociales y, en lugar de vivir con Teresa, la aloja en un departamento cercano a la casa de su madre. Al quedarse sola la primera noche, la protagonista camina de un lado para otro de su habitación y al pasar el saco de mano que ha dejado en el suelo lo pateo porque: "necesitaba descargar aquel golpe en un cuerpo blando y pasivo, sintiéndose al mismo tiempo tan identificada con aquella pasividad que el sentirla tan próxima a sí misma le producía un asco insufrible" (2007: 119). Es esta la situación de una mujer relegada a la esfera doméstica, completamente dependiente de un hombre, sin alternativas, convertida en un objeto pasivo.

Pero hay más, el narrador sigue desarrollando esta compenetración entre la identidad de Teresa y su vestimenta. En vez de acostarse, pasa esa misma noche en vela sentada en una silla con el abrigo puesto:

El cuello de chinchilla le cubrió la cara y la envolvió en su habitual perfume de violetas. La sorprendió encontrarse consigo misma como con un aparecido. ¿Era ella *aquello*?... Pielas delicadas como la niebla, perfume de violetas, ¿es que esto era la verdad? ... Tal vez no lo fuera, pero lo que no podía negar es que *aquello* era lo que siempre deseó en torno suyo, ¡no porque fuese caro y rico, no! Lo anhelaba porque le parecía que aquello era lo suyo, lo que la expresaba, lo que era ella (2007: 120).

Es por medio de la ropa, entonces, que Teresa se comunica con los demás, es su lenguaje, su sistema semiótico. Como afirma Diana Crane (2000: 26-29), en el siglo XIX la ropa, una forma de comunicación simbólica, era enormemente importante para transmitir información sobre el carácter de un individuo y su papel y estatus social. Pero además comunica una identidad nacional; Teresa con su "sombbrero de tonos claros, y su abrigo de corte parisense" les parece extranjera a los madrileños. Al pasar "la zona de las miradas" – que nos podría recordar el panóptico de Foucault– en su primer paseo por Madrid con Espronceda, todos los transeúntes, sin distinción de clase social, manifiestan su desaprobación de Teresa. Es más, la ropa que lleva, opuesta a la moda española, implica inmoralidad para los españoles: "Su gusto singular significaba aire llamativo; su desenvoltura cosmopolita, falta de recato o ignorancia de las costumbres y deberes de una mujer digna" (2007: 128). Teresa no está lo suficientemente disciplinada. Es más, desde el nacionalismo español, lo extranjero se interpreta como impúdico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Más adelante aparece otra escena donde se identifica lo francés con la impudicia. Mientras Teresa camina por la ciudad, las mujeres del pueblo "apuntaban a su sombrero, como si fuera un objeto de inaudita vergüenza, que solo mirarlo las sacase de quicio. Oyó decir algo de París, y también algo del hambre y del dinero" (2007: 223).

Elizabeth Wilson, en *Adorned in Dreams*, señala la relación que existe entre la moda y el arte, en particular en el período moderno. Explica: “como todo arte, la moda tiene una relación problemática con la moralidad y casi siempre está en peligro de ser denunciada por inmoral; sin embargo, como todo arte, suele ser más “inmoral” cuando se acerca más a la verdad” (trad. mía, 2002: 211). La “verdad”, en este caso es el atraso económico y social de los españoles. Teresa, al vestirse a la moda francesa, con un toque individualista (“su gusto singular”), hace alarde de su rebeldía moral al mismo tiempo que denuncia ese atraso en las costumbres. De hecho, ella y Espronceda vivieron juntos en París, acto que no pueden llevar a cabo en Madrid. Y son solo los personajes marginados o “extranjerezados” los que no juzgan moralmente a Teresa.

La concepción del vestido como un producto artístico se sugiere, además, a lo largo de la primera mitad de la novela. El narrador explica, por ejemplo: “Lo que quería lograr [Teresa] con su esfuerzo no era una combinación acertada: era algo de naturaleza muy diferente. Quería crear algo que tuviera voz propia, algo como una palabra que cautivase con poder decisivo, como una belleza de fuerza avasalladora, que nadie se atreviera a combatir [...] Lo que quería era que su gloria brotase como una chispa de la materia unánime. Así sería su verdadera creación, cuando fuese hecha por ella de la nada” (2007: 143). Esta cita apunta al poder que Teresa siente emanar de sus creaciones indumentarias. Es más, en el pleno centro de la novela se narra un episodio de creación con la cual “quedó ella misma deslumbrada”. Teresa se pasa tres días rehaciendo un vestido de moiré gris perla, y el lector asiste a la detallada descripción de sus acciones. Primero descose la prenda, luego la tiñe de colorado, plancha las piezas, y por fin las vuelve a coser. Al verla, Espronceda exclama deslumbrado: “Pareces un lirio en una hoguera” (2007: 148). Pero cuando Teresa le confiesa la proveniencia del vestido e intenta contarle cómo lo ha logrado, él no tiene interés, “él la miraba como se mira a un chico a quien se sorprende en sus inocentes e incomprensibles diabluras” (2007: 149). Esta infantilización es el desprecio con que se enfrenta el arte de la mujer. Y podríamos considerar esta creación como un ejemplo de los campos de conocimiento subyugados de los que habla Foucault, que han sido desautorizados por los discursos dominantes, “científicos” y, en este caso, “artísticos” (1980: 81). Es en aquellos campos donde reside “la memoria de encuentros hostiles”, y su resurrección es esencial para la reconstrucción de una historia de resistencia y lucha (Sawicki, 1991: 57).

Y no es solo la creación artística femenina la que padece el ultraje, es la mujer como individuo y como pareja en general. Unas páginas más adelante, Teresa sufre el desengaño que le hará perder su amor por Espronceda: descubre unos poemas pornográficos que vejan a la mujer en todos sus posibles estados civiles (la soltera, la casada, la viuda y la monja). A partir de este momento, Teresa quiere irse de España, ya no puede luchar con su aislamiento. Lo intenta primero con Narciso de la Escosura, y luego con un adolescente, Octavio, a quien, aunque joven, no le falta experiencia erótica. Su trato es tan brutal como la poesía pornográfica de Espronceda, ya que después de acostarse con ella le sugiere que se prostituya para poder comprarlo a él. En definitiva la novela resulta una fuerte acusación del patriarcado.

Octavio también ejerce su poder sobre la indumentaria de Teresa. Cuando la lleva a una taberna para arreglar con unos arrieros el escape, le impone el uso del pañuelo y mantón, y luego le echa en cara el que no sea lo suficientemente “chula” para llevarlos con el debido “garbo”; es decir, la moda nacional de las clases bajas es inauténtica en ella. Esto nos recuerda el concepto de “performativo” de Judith Butler donde se hace hincapié en el papel de la ropa en la identificación con un género sexual; aquí estamos hablando de la producción de la nacionalidad, pero el proceso es el mismo. Teresa intenta identificarse con su papel de española, pero solo lo logra parcialmente debido a su experiencia en el exilio.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sufre otro fracaso similar cuando Octavio la deja en Valladolid y ella vaga maquinalmente por la ciudad. Dice el narrador: “Al pasar Teresa se levantó entre [las mujeres] un revuelo de cuchicheos; su indumentaria, que pretendía ser popular, contrastaba con su cara, en la que se hacían demasiado ostensibles los restos del color y los polvos que se había dado por la noche” (2007: 243). De hecho, la combinación de adornos usados por las distintas clases sociales, el cruce entre ellos, es interpretada por una mujer como señal de prostitución, y la llama

En una escena culminante de la novela en la que Teresa rompe definitivamente con el poeta, se hace patente su rebeldía. Teresa se acaba de enterar de que su marido ha muerto y va a decírselo a Espronceda. Este, en lugar de comprender que Teresa se siente libre de un yugo, le dice que debe esperar (presumiblemente a casarse), que hay cosas más importantes. Sucede una discusión entre los dos y, cuando el poeta le dice que se ha hecho indigna de su nombre, ella le responde: “¡Tu nombre! No viví para él, es cierto. Viví para el hombre que designaba, y ese hombre, ¿dónde está?... Todo tú no eres más que un nombre aterrorizado por la amenaza de una mujer que atenta contra el convencionalismo de su existencia” (2007: 264). La identificación de Espronceda con un “nombre” señala la ausencia de su cuerpo como medio comunicativo, su exclusión de todo lo que no sea palabra. Vemos, además, de nuevo el proceso con el que empezó la novela, la inversión subversiva de los papeles de género. El poeta romántico supuestamente revolucionario resulta ser el hombre vulgar y corriente, y es Teresa, en realidad la que atenta contra las normas de comportamiento.

Pero este tipo de rebeldía merece el castigo de la abyección, si pensamos de nuevo en la performatividad de Judith Butler: “Lo abyecto designa precisamente aquellas zonas “inhabitables”, “no vivibles” de la vida social, que, no obstante, están densamente pobladas por aquéllos que no gozan del estatus de sujeto” (1993: 5). Teresa no intenta reproducir el comportamiento normativo de una mujer en su época, dicho de otro modo, no pretende adecuarse al papel “correcto”. Vaga de noche sola por la ciudad, tiene una breve relación con Escosura, y por fin cae en la prostitución. Durante sus últimos días la cuida su amiga Celia, otra mujer que no se atiene a los dictados sociales. Como explica Cora Requena Hidalgo: “La realidad final es que la solidaridad solo puede existir entre personajes marginalizados, razón por la que el resto del mundo, es decir, de la sociedad, se entiende como el gran enemigo que intenta destruir al individuo” (2007: 102). Y es esta destrucción el castigo que merece una mujer que se niega a hacer de sí misma un “cuerpo dócil” bien disciplinado.

Para concluir, entonces, podemos ver que la ropa cobra un papel central en la construcción de la identidad de Teresa y que la marca ante los demás, especialmente ante los españoles que la observan con hostilidad y recelo. El vestirse y adornarse, único campo en el que puede ejercer su creatividad, se elevan al nivel de un arte femenino. Y este es menospreciado por la sociedad patriarcal y visto como signo de inmoralidad, porque se erige en una acusación del atraso de las costumbres españolas.

## Bibliografía

- Bordons, Teresa and Susan Kirkpatrick(1992). “Chacel's Teresa and Ortega's Canon”. *ALEC* 17: 283-299.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex."* New York & London: Routledge.
- Chacel, Rosa (2007). *Teresa*. Madrid: Visor Libros.
- Crane, Diana (2000). *Fashion and Its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: U of Chicago P.
- Entwistle, Joanne (2000). *The Fashioned Body. Fashion, Dress, and Modern Social Theory*. Cambridge, UK and Malden, Mass: Polity Press.
- Faber, Sebastiaan (1999). “Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read against the Grain”. *Rocky Mountain Modern Language Association* 53. 1: 47-66.
- Foucault, Michel (1979). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Random House.

---

“golfa”. Esta escena y la que mencioné arriba con Octavio son ambas anticipaciones del final que tendrá Teresa, al no poder adecuarse al papel social exigido por la sociedad española.



- (1980). "Two Lectures". *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. New York: Pantheon.
- (1990). *History of Sexuality. An Introduction*. Vol. I. New York: Random House.
- Requena Hidalgo, Cora (2007). "Teresa Mancha de Rosa Chacel: personaje histórico y literario". *Letras Hispanas* 4. 2: 95-109.
- Sawicki, Jana (1991). *Disciplining Foucault. Feminism, Power and the Body*. New York/London: Routledge.
- Wilson, Elizabeth (2003). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

#### **Datos de la autora**

Gabriela Pozzi es Profesora Asociada de Literatura Española en la Universidad de Grand Valley en el estado de Michigan, Estados Unidos. Argentina de nacimiento, se doctoró en la Universidad de Pennsylvania. Ha publicado un libro, *Discurso y lector en la novela española del siglo XIX*, y una edición de la poesía de Espronceda. También ha escrito artículos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, Galdós y otros escritores del XIX español. Más recientemente ha publicado artículos y dictado conferencias sobre la obra de Carmen de Burgos. Este trabajo sobre Rosa Chacel marca un nuevo rumbo de investigación para ella.